

奥古斯特·博奥论戏剧

施旭升等 译

《戏剧艺术》2004 年第 2 期

—

（在英国曼彻斯特绿屋的演讲，1995 年 1 月 27 日）

施旭升 刘 扬 译

博亚尔： 当我们逐渐变老时会发现我们的记忆力越来越差了。但是，就我而言，情况却正好相反，我的记忆力还在成倍增长。我甚至还清楚地记得那些从未发生过的事情。因此，在我作的那个关于“压抑戏剧”的报告中，我只会给你们讲一些故事，而不是仅仅从理论上给大家解释“为什么是这样，而不是那样”。并且，我喜欢讲故事，我觉得如果讲故事的话，大家会理解得更加透彻。

比如我记得有一次，我的一位朋友给我讲了一个我非常喜欢的故事。他现在是人民剧院的一名出色的导演。那时，他在玻利维亚的煤矿上导戏，当时他的工作条件差不多和我们一样糟糕。一天，他告诉我他工作的那个贫穷的地方更本没有灯光和电力，因此他不得不在没有电的情况之下导戏。不过，我说，“如果你在一个没有电的地方工作，那么自然你就得在仍有太阳的上午或下午演戏了。”他说，“不行，我不可能在天黑之前工作，因为问题是矿工都是在白天下矿井工作。白天他们从事着自己的工作，因此就不可能来看我的节目。所以，我只有在晚上导戏。”于是我问道，“那么你是如何使自己的戏在有光的情况下进行呢？”他说，“我请矿工师傅一起帮忙。矿工的帽子上都有一盏小灯，我就让他们把帽子都戴上，看着舞台。这样，他们看着戏，并且这戏的舞台还是他们自己点亮的。这不仅是一种非常可爱的照明方式，而且还是一种了解戏剧情境是否具有戏剧性的很好的途径。因为，当戏不够有意思时，这些看戏的人就会转过身去，那么光线就会变暗，于是，演员很快就去表演下一场戏，去看看是否能吸引人。”

很多年以前我就开始研究“压抑戏剧”（Theatre of the Oppressed），当时我被逮捕并且不能再为观众创作戏剧。在军事独裁政府执政期间，因为我们遇

到了一些强大的敌人，因此在巴西从事戏剧工作是非常艰难的。首先是贫穷，人们没有钱，所以我们只能在街上演戏，这样我们就不可能赚到钱。因为我们没有补助金，所以我们只有去斗争，想尽方法去克服难题。

在巴西的独裁统治下，我们还要接受审查。审查制度是非常暴力的，只有愚蠢的人才会出此下策。当他们逮捕一些人，这些人书架上的书就会成为控告他们的证据。我记得有一本司汤达写的《红与黑》被作为控告某人的证据，因为当局说，红色代表共产主义，而黑色则代表无政府主义。我的一位建筑师朋友有一本名为《抵抗物质》的书被发现，当局竟然觉得这是一本有关某人要扔炸弹的书，我的朋友也因此被逮捕。

在独裁统治期间，在上演一部戏之前，我们都得把剧本送到检察官那里去接受审查。有时，他会在即将上演的头一天毙掉这部戏。有一件关于检察官的非常有名的事：他在读索福克勒斯的《安提戈涅》时突然喜欢上了这部戏，他不想毙掉它，但是他又觉得戏中有些问题——政府和家庭的权利相对立这一点让他觉得十分不妥。他说，“那部戏是有破坏性的。我们该怎么做才能使它通过审查、成功上演呢？”于是他给导演打电话说，“你过来和我一起讨论一下《安提戈涅》。”导演到了以后，这个检察官对他说，“你给我的这个剧本我已经读过了。这是一部非常有诗意、非常美的作品，我很喜欢。但是在我们生活的这个年代里存在着君权的问题，我不能允许这样一部明显偏袒安提戈涅的戏通过审查。但是我又不想毙掉它。我们再重新看看这个剧本，对它作一些改动。你去把剧作者找来和我谈谈。我们把这个词改一下，那个词也要改，然后再把剧本重新整理一下。”导演说，“您简直不能想象，如果我能把这个剧作家找来和您谈谈我该有多高兴，但是他不能来。”于是检察官问，“为什么？他被捕入狱了吗？”导演回答，“不，不，比这还糟，他已经死了。”检察官说，“哦，太遗憾了。我不知道。但是可以把他的继承人叫来。谁继承了他的著作版权？把那个人叫来，我们商量一下。”

我们既穷困又要受检查制度的压迫；同时，我们还经常被警察骚扰。警察常常闯入剧院逮捕群众，有时他们还破坏公共设施、绑架演员：这是一个极端暴力的年代。今天，当我想起那些事情时，我想，“在那种恶劣的环境之下，我们是如何疯狂地坚持从事我们的戏剧事业的呢？”比如我记得我们在排练《公正意见》时，每天晚上演员到别的剧场时都会惊醒嗓音和身体的热身工

作，但是同时我们也会作射击的热身准备。我们有左轮手枪，并且每晚开场之前，我们都会到剧院练习射击，因为我们不知道该如何打枪，那并不是我们的专业。这是非常怪异的；因为警察和军队随时都会闯入我们的剧场杀害群众。所有的演员演戏的时候都会把他的左轮手枪放在戏装的口袋里，当幕布落下，所有演员都呆在那里准备着，等着去看看观众是否会被逮捕。另外有两个人被留在幕布外边，如果看到有人被捕的话，他们就发出信号给大家以指示，然后我们就会拉起幕布、开始射击。

那是个令人充满焦虑的时代，我们这些搞戏剧的人真的是在冒险。直到1971年我被捕，我一直都在从事戏剧工作。被捕后我就离开了巴西，从那以后任何环境对我来说都是新鲜的，并且迫使我去发明一些与众不同的戏剧形式。

第一种戏剧形式是我去布宜诺斯艾利斯创造的。我想象我以前那样到街上去演戏。所以我说，“让我们来创作一部真正密切联系群众的戏吧。”这部戏是有关阿根廷的一部非常有用的法律的。这条法律规定，饥饿的阿根廷人不会死于饥饿。如果你是一个有身份证的阿根廷人，那么你就有权利去任何一家餐馆，吃任何想吃的东西，除了葡萄酒和甜品。多么美妙的法律啊。以前我总是很抵制法律，但是最终我发现我很支持这条法律。于是我决定创造一种戏剧到街上去演，来宣传这条法律。

我们准备了一部戏，戏中一个青年男子走进一家餐馆。我们让演员们坐到餐馆的各个座位上去，还有一个演员来扮演餐馆经理、一个演员扮演服务员。在我们去外面的大街上演出之前，我们自己先预演了一下。所有的事情都准备好了。但这时我的一位巴西朋友过来告诉我说，“你最好不要和他们一起去。因为如果你在这里被捕了，你将被遣送回巴西；但是这年头他们不会逮捕你，他们会直接杀了你。让你的伙伴自己上街去演戏。他们不会出事，因为他们是阿根廷人。”于是我告诉我的朋友们我不能和他们一起上街去演戏，但是他们却告诉我，应该再商量一下我到底该怎么参加他们的活动。他们想让我去看他们演戏，但也警告我这是要冒一定的风险的。

这时有个人想出了一个好主意说，“你们看，与其说像我们计划的那样到街上去演戏，为什么不等到中午餐馆人多时去一家真正的餐馆演呢？我们不要告诉大家这是在演戏，我们仅仅是在那儿演，然后再看看会发生什么事情。”我觉得这是一个绝妙的主意，于是第二天我们就这样做了。我们去了一家餐

馆，我是第一个进去的。我坐在墙角的一张桌子前，点了些东西吃。演员们也来了，他们分散开坐在餐馆的各个角落。主角是个年青男子，既不粗鲁也不好斗。他放开嗓子喊：“我要牛肉、土豆和两个鸡蛋，但是我不要红酒和甜食。”服务员说，“别对我说你不要什么，只要告诉我你想要些什么我就会拿给你。”年轻人回答，“不，请注意。我不要红酒。我不要甜食。只给我拿除此以外其他的食物。”餐馆里有些人笑了，但是没有一个人真正注意到他。

食物端上来后，年轻人吃得十分痛快，把这个角色演得出神入化。因为昨天他什么也没有吃，所以他真的很饿，就吃掉了所有的东西，还夸食物的味道很不错。所有的人甚至连经理都笑了。这是我们演出的第一幕。

到第二幕时就没有人再笑了。第二幕是从年轻人要买单开始的。账单送来后他看了一眼说，“餐馆很不错。食物好吃又不贵。我要邀请我的朋友都来这儿吃。”于是他出示了身份证就起身要走。

经理赶来了，问谁来付账。这个演员说，“我不知道，但我是不会付账的。法律允许我这样做。”经理要去叫警察，这是我们早就料到的。这个情节已经被写在我们的剧本中。一个演律师的演员站起来警告经理说，如果他叫警察，警察就会逮捕他，因为法律是站在顾客这边的。律师向经理解释了有关法律条文是如何保护顾客的权益的，并警告经理，他作为一名律师将为顾客辩护，因为经理才是真正触犯法律的人。

紧接着，许多顾客都参加了讨论。一名药剂师问，“如果有人快要死了，他是否有权到我的药店来拿药而不付账？不，他必须得交钱。那么如果他没钱的话，他就必死无疑。”餐馆里所有的人都参加了讨论，因为这对他们而言是个真实的环境，而不是在演戏。

所有这一切都是在餐馆顾客的面前发生的，他们并没有意识到他们所看到的只不过是一场戏。从我的角度来看，这种演戏的方式是相当不错的，不只是因为这种方式既保护了我又得以使我作为一名导演参与了这一次正午演出，更重要的是作为一种戏剧形式，它把现实和虚构故事融合在一起，使之互相渗透、重叠。

从那以后，我到全世界各个地方创作了很多这种类型的戏剧。我们提出一个问题，然后或到餐馆、或到街上、或去超市、或是在任何一个地方把它表演

出来。这也是一种去了解人们是如何看待一个特殊的问题的途径和接触不同文化的方式。

例如，有一部我们在很多国家都演过的戏，其中一个女人和一个男人在一家超市里看衣服，女的想买，但是丈夫说“不行”，不允许她买。这对夫妇和在那儿的其他夫妇没有什么太大的区别，除了女的脖子上缠了一条狗链子，她的丈夫用这条链子牵着她。我们第一次演这出戏是在意大利，意大利人个性外向，因此很多人围过来，看看究竟是怎么回事。一个女演员出来抗议道：“我说女士，你可不能让你老公这么做呀。”这位女士回答：“但是为什么呢？他很爱我的呀。”女演员说：“但是如果所有人都用一条狗链子牵着自己所爱的人，那么大街上就不再有空间可待了，因为有太多狗链子占了地方。”于是大家展开了讨论。我记得最后发生了一件十分怪诞的事情。一位穿着讲究的绅士走过来，打量了一下这位女士说：“您看，这位男士真的是您的丈夫吗？”女士回答：“是的，他是我丈夫。”接着这位绅士十分严肃地说，“如果他真的是你的丈夫，那么他有权这么做，但不能在公共场合。”这就等于说，你可以在家对你的妻子做一切你想做的事情，但是在公共场合你却不能，因为这样你会侵犯在场的其它男士的权利。因此，你这样做不是对这个可怜的女子的不敬，而是对在场的男士的不敬。

这是一场非常怪异的戏。有一次我们在苏黎世演这出戏，持续了十五分钟，直到城市巡警赶来对那个丈夫说“你不能这样，你得停止这么做”，然后驱散了围观的人群。后来我又在附近尝试着用另一种方式来演这出戏：把狗链子带到那个男人的脖子上，而不是在女人的脖子上，让女人牵着男人的狗链子走。我们在离第一次表演很近的地方演，只持续了十五秒。警察马上赶来并制止了她。看到女人那样被侮辱觉得不好，但是还可以忍受。看到男人处在那种情况下，就觉得是令人极端憎恶的。

我们并不想把这种形式的戏剧作为喜剧来演，而是要弄清楚人们所感受到的真正的压抑是什么。然后再到可能引起这种压抑感的地方去演戏。这不是真实的，但在彼时彼地它却真的正在发生着，而不是全世界都会有这种问题。这不是同步发生的事实，而是在不同时间发生的真事。即使在场的人不知道他自己成了一名审视者，但我们仍然有权这么做。

使观众在毫无察觉中出现在演员的表演现场，抱着这样的想法，我一直在尝试寻找能使观众成为审视演员的人的其它类型的戏剧形式——观众不仅是接受信息意义上的审视者，更是一名戏剧活动的参与者和介入者。这就是我创造的另外一种戏剧形式，叫“讲坛戏剧”（Forum Theatre），作为审视者的观众可以直接介入到戏剧内容中，知道他正在修改着戏剧行动。这里，就存在着一个场景替换的问题，并且观众也确实意识到了其中演员表演的失误。由于主角不知道该如何去解决问题，因此我们就需要把这个问题介绍给观众，并问他们：“你知道吗？该怎么做才能比主角更好地解决问题呢？如果可以的话，请代替主角演示出您自己的解决办法。”

这是一种共同学习的形式。和 60 年代的做法相比，戏剧家们好像是全知全能的，并且总是去教观众该如何去做。而在我们的戏剧形式中，我们会问观众：“您觉得我们该怎么做？”然后我们再共同完成这部戏。

这部戏可以是两分钟的戏剧情境，也可以是长达两个小时的演出；演出可以在所有人面前即兴而作，也可以演发生在 25 世纪以前的事情，就像我现在在巴黎和我的同事们一起创作导演的戏一样。我现在正在导演欧里庇得斯作的《伊菲革涅亚》，我想知道现在的法国观众会如何评价伊菲革涅亚这个女人。作为一个父亲的女儿、一个曾给予她承诺的丈夫的妻子，她该如何去选择呢？她不得不去选择一个为别人而活的身份。她不能说，“我就是伊菲革涅亚。我要作我自己。”她不能选择去作自己，她只能是某个男人的附属物。我很想知道今天的法兰西妇女对此会作何种评价。

在我们的戏剧中可以有音乐、舞蹈或是舞台照明，抑或没有。你可以在剧院或是大街上演出这种“讲坛戏剧”。但是你一定要在剧中提出一个问题。戏中一定要有一个主角，但是不一定要有一个确切的结论。问题的解决方法可以通过大家的共同讨论、切磋来解决。这不同于传统的说教式戏剧，在说教式戏剧中，你知道所有问题的答案，然后你就把答案灌输给观众。而我们却是摆出一个真正的问题，让每一个人都能够自由地、民主地参与和介入。

我到了欧洲以后，就开始探索另外一种戏剧形式，它没有一个特定的名字，但是大概的名字和我最近出版的一本书的名字差不多，叫《欲望的彩虹》。这本书中介绍了一些技巧，去解决讲坛戏剧和隐形剧场中不能解决的问

题。因为，有时问题不在于我们不知道该如何去解决它，而在于我们无法这样去做；是我所面临的境遇的问题，而不是境遇本身的问题。

当我结束了在阿根廷的五年放逐生涯来到欧洲后，我开始关注一种特别的压抑感。我先到葡萄牙，然后又到了巴黎。那是 1981 年，或多或少地开始有人和我谈起一种我闻所未闻的压抑感。许多人找到我说：“我的苦闷并不是由生活或是工作环境造成的，我的问题在于缺乏沟通。”我以前从未听说过这种事。我说这不是个问题，因为你现在正在和我交流那些本不能交流的东西，至少你能传达出那些你没有表达过的信息。这是对话的一个很好的开头，让我们再进一步交流一下。

这种因为缺乏沟通而产生的苦闷和由于害怕空虚而产生的苦闷是一样的。有人会说“我非常苦闷，因为我害怕空虚”。于是我想，“那么我如何用戏剧去反映这些苦闷呢？谁来扮演苦闷这个角色呢？那些欧洲人根本不知道什么是真正的苦闷。真正的苦闷我已经带回家了。家里没有警察围绕在他们身旁，因而他们就可以假设苦闷根本不存在。”

有一件很震撼我的事，那就是欧洲自杀的人竟然比在独裁统治下的拉丁美洲自杀人数还要多。在独裁统治期间，甚至是现在，没有一个国家能比挪威的自杀人数多。在瑞典，那里有一套近乎理想的社会安全系统，然而那儿的自杀人数仍然要比处在“肮脏的战争”年代的阿根廷、乌拉圭或是智利的高得多。我不能再说，“没事儿，那不是真正的苦闷。”如果人们与其说带着空虚的苦闷继续生存下去还不如去死，那我就不得不严肃地去面对这些问题；如果对空虚的恐惧一直在继续的话，我们就不得不去把它弄明白。

1981 年，我在巴黎举办了一个很长的讨论会，持续了两年，叫做“Le Flic dans la Tete”，意思是“意念中的控制者”。这个论坛主要是探讨如何用戏剧去反映我们精神世界的问题，而不仅仅是反映那些客观存在的事物。我想创造一种新型的压抑戏剧，去帮助那些不能立刻说出自己物质方面的问题或压力、但是由于意念中有控制者而被苦闷所困扰的人们。这些控制者一般是不被人所见的，而是具有一定的主观特性。他们存在于人们的意识里。

因此这第一个技巧便叫“意念中的控制者”。我们觉得这是一个非常有用的技巧，它能使那个在我们头脑中发号施令的人现出原型，这个人通常是让你做你不想做的事，不让你做你想做并且有权做的事。这是一种非常可怕的状态。

况，当你想做一件事情又没人阻止和反对时，从你的脑子里突然传出一个声音“不许那样做”。于是你就会放弃原来你想做的事，或是有时你就会强迫你自己去做你很讨厌的事、不愿去做的事，就是因为有人在你的意念中说必须那么做。

有时我们的意识当中还会出现一些已经死去的人的声音。一些人把墓地移入脑中，但事实上并没有人死去。我脑中的控制者都还健在。没有人死去，仅仅是当你的思想死去时，同时其他所有人也都死了。但是当你的意识复活时，其他所有人也都会生龙活虎地出现在你的面前。因此我们也有必要将人的主观意识上的苦闷和压抑感用戏剧的方式表现出来。

我们也发现还有一些问题是戏剧所不能顾及的。于是就出现了“欲望的彩虹”，就是指当你热切地想做什么的时候，一种相反的想法就会冒出来。你对一些人又恨又爱、又羡慕又害怕。你总是又这样又那样。于是我们的感觉、情感不再纯粹，不再像白光那样单一。而更像太阳的光辉，照射在雨后的空气中，就会映出绚烂的彩虹。这就是“欲望的彩虹”的意思。有时，我们认为我们只会爱或只会恨，但这任何一种感情在现实中都像彩虹一般，具有多种色彩。

那么，我们该如何将我们对别人的多彩的情感用戏剧化的方式表现出来呢？这就涉及到另一种戏剧技巧。有时，你和某人之间会出现一些问题，比如象父母和孩子之间的关系问题。我有两个孩子，其中一个叫法宾，30岁了，在电影厂工作，另一个叫朱林，20岁了，但是在我眼中他们是我的孩子。当然了，如果我在他们的朋友面前说“噢，来，我的孩子们”，他们会不高兴，因为我把他们还看成孩子，而他们也得分把我看成是一个父亲。

于是，他们的形象是按照我对他们的记忆和我对他们应该像什么样的想法设计的。但是，他们有他们自己的行为方式。我们互相之间按照自己的愿望给对方定位，而事实上对方并不一定是那样的。因此，当我和他们其中的任何一个人谈话的时候，我是在和一个设计好了的形象说话，就像是在我的面前摆了一面我的意志的投影屏幕，而屏幕上的那个人并不是我的儿子。我看到的是一个我为自己所创造的儿子形象；相反的，他并没有看到真正的我。他想象中的我充满了欲望、挫折、快乐、记忆，甚至拥有一切。

有时，我们不得不如此生活。你认为我该是那样的，但我敢肯定我不是。每个人都在看着我，但我敢肯定你们没有一个人真正了解我。甚至连我自己也并不真正了解自己。现在在这儿，我是个学者，于是你就会对我产生一些期望。

这是不可避免的。我们不得不设计，尽管有时这样很痛苦。有时，这样做会妨碍人与人之间真正的对话，妨碍大家在一起时拥有那种真正的快乐。我们只有一次生命，因此我们一定要尽力去解决我们生活中存在的问题，因为当生命结束了，也就什么都没有了。欲望的彩虹解决了这种问题：你不能和别人沟通，是因为你总是以自己的想法去给别人定位。

我们已经创造了许多戏剧技巧。我在英国就用了其中的一个。那是关于恐惧和未来的，当你想做什么却又害怕去做时，你虽然没有了那个意念中的控制者，但你对你自己说，“如果我这样做了，结果也许会是那样的。”因为你害怕结果，所以你不去做你想做的事情。这种方法可能会帮助我，允许我去做那些我想做、但是会产生坏影响的事。

在《欲望的彩虹》一书中，我试图去解释这些戏剧形式和技巧是如何发挥作用的：你该如何用相应的方法去解决相应的问题。创造技巧并使之系统化，是为了帮助人们，而不是让人们陷入技巧之中。“压抑戏剧”是为压抑者创造的戏剧，而不是表现剧场中的压抑感。

每次你带着新问题来，我们都会说：“我们有办法解决这个问题吗？”如果我们不能，我们会创造一种新的方法，而不是强加一些方法。你会发现，你是能够帮助那个特殊的人的。然而，在压抑戏剧里，我们从来不会就事论事，而是试着从一个人的特殊情况来反映大家的普遍情形：去创造一个团结和安全的关系网。

比如说，哈姆莱特是一个很漂亮的角色，但是从精神健康角度讲，他是个非常忧郁的人。我爱哈姆莱特，他是一个很好的人。但是设想一下，在一个周末的晚上，你邀请很多朋友来你家共进晚餐，你做了一下午的饭，你还准备了上等的葡萄酒，就等着过一个美好的夜晚。想象一下，如果哈姆莱特是你的好朋友，他打电话问你他是否能来，你在邀请他之前会反复掂量。你爱哈姆莱特这个角色，但是坦率地讲，他是一个会破坏聚会气氛的人。来参加晚宴聚会的朋友们都不能和他很好地相处，但是他无论如何都会来。你们很高兴地在一起

讨论政治，你问哈姆莱特他怎么想——“噢，再结实的肉体也会溶化。终将自我分解成一滴露珠！不然的话，永恒就不会用它的标准来反对自我屠戮！”没有人再说什么。于是他说：“是的，生存还是死亡，这是个问题。”太糟糕了！他是一个很好的角色，但不是一个好的客人。

在戏剧中我们会问，“我扮演了一个什么样的角色？”塑造角色是建立在一个谎言的基础上的。我们对自己说，我们要去塑造一个角色。我听到过很多人说他们必须得进入角色。但是你没有真正进入角色。角色在别的地方成长着。如果角色没有走进你心中，你就不可能去扮演他。你不能演马丁，是因为你心中没有马丁。你可以用象征手法去表演，并说：“我要演一头狮子。”当然，你不可能去体会狮子是怎么想的，但是你可以赋予一些类似于你自己的人类的情感。你开始用自己的方式去演绎狮子，无论你是否想成为一头狮子。

在压抑戏剧中，我们常常想当然：我们所有人基本上就只是一个人。从这点来说，我们创造了一种人格。人格是对个人的提炼：从恐惧和道德中提炼出来。你心中有许多连续的杀人的念头，但是你不是一个连续作案的杀手，因为道德观念不允许你这样做。你会说，“我不会去杀任何人。”我不是个杀手，我从不会杀任何人。我不会杀人那是因为我认为那样做是不对的。因此这是个道德选择问题。我有杀人的能力，我知道该怎么杀人，但是我不会那样做，因为我有道德约束。

但是我心中还有其它想法，只是没有表现出来，这就不是道德选择问题了，这些想法建立在恐惧的基础上。最典型的例子就是我内心深处有做个银行抢劫犯的欲望。我想去抢银行，那会给我带来巨大的快感。每次我去苏黎世，我知道那儿有很多运河、运载着大量的银行保险箱，里面装着世界上所有的金子。当我在等电车的时候，我的双腿开始发抖，因为我很想去抢银行。

布莱希特对我来说非常重要。他说的一些话我完全相信：建立一家银行比抢劫它会造成更大的犯罪。我们心中有很多天使和魔鬼的想法，我们想把它们表现出来，但问题是我们的道德本能对某些事说“不行”，而我们的恐惧感又对另一些事说“不可以这样”。

这样我们的人格就被塑造了出来，但是你的内心仍然有丰富的想法可能存在。当你去扮演一个角色时，那你该怎么做呢？你激活了那些方面，那些驱动力、那些欲望、那些魔鬼、那些圣人，这些都是你的人物内心深处的被我称作

“高压锅”的东西，它们是不允许从你的个性中反映出来的。于是你就试图将这些内心欲望带到角色中来，并在一定时间内把它们表现出来。于是你就能把哈姆莱特的忧郁气质表演出来，就能扮演连续作案的杀手理查德三世，就能演任何你想演的角色，并且两个小时之后你就会恢复常态。那个演哈姆莱特的演员有某种安全的关系网：其他演员各自演着他们的角色，公众在那儿看，然后幕布就落下来。

“欲望的彩虹”的思想和作为一个整体的“压抑戏剧”多多少少有些相似。只是在形式方面，和那些演完戏就把个性特征收回不一样，我们试着发展个性中的某些特质，但是独裁的教育方式、社会以及其它一些方面，都在阻止我们的身体把自己的个性体现出来。如果我是一个心中有过度恐惧感的人，那么，我的个性当中同样也潜藏着某种勇敢的特质。

“欲望的彩虹”的主旨就是要使我个性中的某些能力表现出来，即使我的个性中并不具有这些能力，只要它存在于我的身上，那么这种能力就不会消失的。我接受的是一种独裁教育，但是我的内心却有着无穷无尽的活力。为什么不去开发我们身体里有活力的部分呢？然后，你就不用像演员一样，演完戏之后就把这些活的思想压抑起来，相反，你可以使它们成为你个性特征的一部分。“在某些方面我的个性不够鲜明，我不喜欢自己这样。那么为什么我不能把我身上仍然有刺激性和活力的东西表现出来呢？之后，它们就会成为我的个性中的永久的一部分。”这就是“欲望的彩虹”的主要思想。

这就是我们在剧场中所做的工作。首先，我们发展了大众剧场，告诉人们应该做什么。我们在给出建议的时候也感受到了快乐，因为这些都是有价值的建议。但是这些建议是不会带来政治影响的，因为在某些时候建议是有价值的，无用的建议是不会有人接受的。

这以后我们就开始做“看不见的戏剧”，然后我们还在讲坛戏剧中探讨问题。我们无意假装比别人强，但是我们假装共同讨论和学习。

保罗·弗埃尔是一位巴西的教育家，他的著作中的观点和我十分相象。我喜欢他的观点，特别是他说，如果你没有从你所教的人身上学到点什么的话，那么你就没有资格去教他。所谓“教学相长”，也就意味着，你不仅仅要教给别人一些东西，同时，也要从别人身上学到些东西。

有一个阿根廷教师，他教的是写作课。他有一段话说得非常漂亮。他说：“有一次，我教一个农民写‘犁’字，同时他教会了我怎样去犁地。”我喜欢弗埃尔的这种互动式教学方式。

讲坛戏剧形式中的压抑戏剧是这样的：我们带着问题聚在一起，看看谁有解决的办法。我们总是从观演者、而不仅仅从一般观众的角度，来共同学习。而“欲望的彩虹”又是另一种戏剧形式，或者说它其中又包含许多戏剧形式和戏剧技巧，它试图去挖掘出那些对我们的个性形成很有用的特质，不管它们是否被掩藏在我们的内心深处。

我现在在里约热内卢又重新去做政治方面的工作了，但是重返政坛并不意味着放弃我以前的所做过的工作；也不意味着你现在老了，因此不得不重返政坛。我相信，在任何一种环境中创造出来的戏剧形式都是非常重要的。它们没有被放弃。事实是，我成为一名政客后并没有抛弃我以前的所作所为。

在《欲望的彩虹》一书中，我还收录了一个关于印度戏剧的章节，因为我曾在那里工作。当我到印度时，我只谈关于讲坛戏剧的问题。于是当地人说，“为什么您只和我们讨论讲坛戏剧呢？”我回答：“因为你们这儿有太多的经济问题了。”于是他们说，“我们是有很多经济问题，但是我们同样有很多心理问题。我们也有爱，我们也有我们的感情。如果说我们有很多外部问题的话，那么我们也有同样多的内部问题。那么就让我们也来尝试一下‘欲望的彩虹’吧。”

我并没有放弃以前的戏剧技巧，但是在那个时候，我注意到了另外一种被我们称为“立法戏剧”的戏剧形式。在这种戏剧中，我们可以试着将戏剧作为政治活动的一种手段。不是做政治化的戏剧，而是将戏剧作为一种政治活动。

听众提问：您所谈过的许多哲学思想和技巧都和莫雷诺的心理剧和社会剧有关系。我知道您在旅行中曾遇到过他的作品，我很想知道您对自己的作品和他的作品的关系有什么看法。

博亚尔：几年前，我被邀请为在阿姆斯特丹举行的世界心理戏剧大会开幕式剪彩。我不是一个治疗专家，但是他们却邀请了我，因为他们相信我的工作是有治疗作用的。莫雷诺是作为一名医生参与戏剧工作的；我是一名戏剧工作者，只不过我的戏剧是有一定治疗作用的。这就是我们俩之间的关系。他的心理剧尝试着用戏剧去帮助和疗救人们。压抑戏剧有别的方法，但却不是为了解决这些问题，因为它本质上是戏剧性的；我们力图与自然主义和现实主义保持距离。我们试着创造出更加主观化的形式，我尽力和我的工作伙伴坚持做到这一点。

变得现实一些是为我的生活和我的感受塑造形象，而不必为得到别人认可而塑造形象。我不想让人们都变成现实主义，因为现实主义或者自然主义都是在重复我们已经知道的内容。我想去发现新事物。我想去探寻人们是如何感知的。你可以变得现实一点，但不要变成坚持现实主义的人。

压抑戏剧的形式不是自然主义的。这些形式是基于最初的一次即兴表演，多多少少有点现实主义的味道。但从那以后，我们就致力于形象的创造上了，而不再是现实主义了。

我知道莫雷诺也谈到过群体，但是在我们这儿，群体是最重要的概念。我们想知道我的问题是怎样在别人那里引起共鸣的：别人是怎样理解的。对我们而言，最重要的不是仅仅看着我们自己说。“噢，看看我是谁”，而是看着别人说，“噢，看看我是谁。”因为人们总在想，看看在别人眼中我们是什么样儿的。

辨别是非常重要的。我是谁？因为有女人存在，所以我是个男人。如果没有女人，那我就不能确定自己是个男人。因为有黑人存在，所以我是个白人。如果没有黑人、没有印第安人、没有日本人，那我怎么能说自己是个白人呢？我是白人，是因为在这个世界上还有其它肤色的人种。

我是父亲，因为我有两个孩子。因为他们的存在我才是父亲。我的身份构成了我是谁，当然了，别人也是如此。当人们发现别人和自己有相同的感受，不止是他们有这样的问題，这样的境界才是最美妙的。于是，我们总是将注意力集中于试图了解别人的感受如何，别人是怎样经受住同样的打击，或者是类似的经验。我们谈到“意念中的控制者”。我想知道我的意念中的控制者是什么样的，也想知道他们的司令部是哪儿。于是我开始分析自己意念中的控制者，但是我知道他们不是在那儿出生的。如果突然有五个人说，他们的控制者是一个人，那么我们会分析这五个人，我们还会看到他们穿着一样的制服，因为他们来自同一个地方。因此，在“欲望的彩虹”中，我和别人的关系是最重要的。我们企图观察脱离了有独特故事的个人的集体，但是我们决不研究那个人的故事的特别之处。

如果我到一位精神分析学者那儿，我想谈谈我的母亲；我不在乎别人是否有母亲，对我来说我的母亲就是我的母亲。她不是我的兄弟姐妹的母亲，她只是我的母亲。这是非常特别的想法。但是，如果我们在压抑戏剧中讨论我的母亲，我就会发现，别人也有母亲，而且行为惊人地一致。在某种情况下，我们都有母亲，并且她们有着一样的行为方式。

在我们的工作中，我们总是试图为人们搭建一座桥梁，让他们知道“我之为我，因为还有别人存在。”如果这个世上没有别人，我就不是我了；如果这世上只有我一个人的话，那么压抑戏剧就不会存在了。压抑戏剧存在着，是因为它不是那种一个人面对电脑、闭门不出的单一的工作，它是一种集体工作。在书中，我常告诉读者，一个专题讨论会或是一个场景是在哪儿发生的，是谁参与其中的。我试图展现出这种工作的集体性；而不是说“噢，我有一个想法，我想创造出一种关于这个想法的技巧。”我热爱生龙活虎的人们。他们来告诉我他们的问题。好，让我们一起来处理。我问自己，“我能做什么？”然后我们一起讨论。很重要的一点就是要有这样的思想，我既是一个个体，也是集体的一部分，这个集体对我来说不仅是指英国或是法国。它是人类的联合体。这就是我到各处旅行的原因，而且使我感到震惊的不是它们不同的地方，

而是它们的类似之处。这就是我们和别人如此相象、如此感同身受的原因所在。在我到过的每一个地方，我都能发现相同的压抑和苦闷。

有时压抑苦闷会变得非常暴力，比如在印度。和我一起工作的朋友告诉我，有些寡妇有时会和她的已经过世的丈夫一起火葬，因为这样她就不用当寡妇了；还有些丈夫会杀死自己的妻子，因为老丈人没有按照许诺给女儿陪嫁的嫁妆。杀掉妻子，就可以再娶。当然，这只不过是压抑的一种表现形式。在英国不太一样，但事实是，这里的妇女一样很压抑。在我去过的所有的国家里，从没发现一个妇女们没有压抑和苦闷的地方。

不论是在印度、非洲、巴西或是英国，我们有很多不同之处，但从本质上来说，我们有着相同的身份。能理解这一点是非常重要的。这就是我们尝试着在普通的压抑戏剧和在独特的欲望的彩虹中所要寻找的东西。

听众提问：您总是说，必须允许观演双方提出并实践他们的想法，而不是谴责和控告他们。我想，这应该是您工作当中的两个非常重要的元素。

鲍尔：我们从来不会妄加评价、干涉。我们不会说，“哪一个好一些？这个或是那个？”如果有人做出评价，认为这个总是很好，那是因为这个人说的话正是他或者她那样想的。你不能谴责他们。也许你没有产生和别人一样的共鸣，但是这不意味着一个比另一个强。我可以和你谈论一些能够引起你的共鸣的一些问题，但是我也有一些问题是不能引起你的共鸣的。我们不是说问题是有等级的。我们从来不会给问题做出标记或做出评估。

最起码我们有一个原则，那就是我们都是艺术家，只不过是先天不足的艺术家的，因为教育制度耽误了我们。孩子们没有什么自我检查意识。他们会用戏剧化的方式，很容易地表达他们自己的思想，他们喜爱这种方式。过了某一年龄段，我们会被告诫：别再玩了，要严肃认真地对待生活。当你说，“别玩了，你现在已经长大了，该变得严肃些”，你这是在扼杀一个人，因为玩耍是一个人拥有的最强大的语言能力之一。玩耍就是在利用现实中的一部分，也是在创造和预演转变的形式。你在玩，在尝试，在预演，你在变得越来越强大，于是你就能去转变现实。他们又会说，“停止。你不能再玩儿了。”他们给我们框定一个行为模式中，扼杀了我们的创造力。

但是，我们试图恢复的是我们都拥有的创造力。他们要去限制，要去消灭，但是我们依然拥有令人无法想象的创造力。我是一名做戏剧的人，我已经干了 40 多年的导演工作了，然而我依然很羡慕那些在他们的生活中从未做过戏剧、而又第一次尝试着去做的人。

即使我们没有做戏剧，我们还是剧场中的人。戏中之人才是真正的人类，因为只有人能在行为动作中观察自己。通过在行动中观察自我，才使得我能够改变我自己的行为方式。这就是为什么文化可能产生的原因：因为我们人类能够在行为中看到自我。

文化，不是指我们做了些什么，而是指我们的行为方式。不是指唱歌这个动作，而是指怎么唱的。如果你可以观察你自己唱歌的方式，就可以观察别人唱歌的方式。你能把自已在这时和那时唱歌的方式进行比较，然后发明出第三种唱歌方式。这样，你用别的方式唱歌，别人看到你用这种方式唱歌，就会跟着效仿。以上发生的一切就是，你创造了一种文化。文化不是关于吃和做爱的行为，而是关于我们吃和做爱的方式。

因此，我们做的所有的事情都是和文化有关的，之所以和文化有关，是因为我们是戏中之人。因为我们观察了自己，然后说，“如果我在这儿，我也可以去那儿。如果我可以这样做，我也可以那样做。”使人成为人类就在于发现了戏剧：发现我可以做我自己，也可以不做我自己，看着我自己，我就知道我在哪儿。

我们有创造文化的能力，因为我们是戏中之人。压抑戏剧涉及到起源于这些基本事实的所有形式。所有人都是有创造力的。人们也许不能相信他们有这个能力，但他们确实有。某一个人能做的事，别人也一样能做。只不过有些人做得不够好、不够快、或者不够丰富，但是，无论哪一个人能做的事，别人也能做。这就是我们所关心的。这就是戏剧，我们皆为戏中人。

本文译自玛雅·戴尔卡多、保罗·哈瑞恰编：《接触上帝：导演论戏剧》第一章，英国曼彻斯特大学出版社，1996年版。

刊于《戏剧艺术》

2004年第2期

厦门大学图书馆